Algumas Palavras

sobre

A

Evolução da Arte em Portugal

por

José de Figueiredo

ALGUMAS PALAVRAS

SOBRE

A

EVOLUÇÃO DA ARTE EM PORTUGAL

ALGUMAS PALAVRAS

SOBRE

A

EVOLUÇÃO DA ARTE EM PORTUGAL

POR

JOSÉ DE FIGUEIREDO

LISBOA

—

LIVRARIA FERREIRA — Editora

132, Rua do Ouro, 138

—

1908

DO MESMO AUCTOR

Portugal na Exposição de Paris (critica d'arte e de factos), 1 vol. (esgotado).

O Legado Valmôr e a Reforma dos Serviços de Bellas-Artes (opiniões criticas), 1 vol. (esgotado).

A APPARECER

Poemas e Phantasias

A Arte e a Vida.

EM PREPARAÇÃO

A evolução da arte em Portugal (1.ª parte).

A Vida e a obra de Soares dos Reis.

Typographia «A Editora» — Largo do Conde Barão. 0 — Lisboa

AO MEU AMIGO

ARMANDO NAVARRO

Este trabalho, escripto no principio do mez de maio, e entregue ainda n'esse mez para ser impresso e incluido no catalogo da nossa secção d'arte da Exposição do Rio de Janeiro é, portanto, anterior, em muitos dias, ao annuncio da conferencia do sr. Thomaz Cabreira: «Velasquez é um pintor portuguez», realisada a 6 de junho.

Differentissimo do interessante trabalho do sr. Cabreira, a conferencia d'este senhor cabe, entretanto, n'um dos capitulos do nosso estudo, e por isso, vista a justissima publicidade que aquella conferencia teve e o atrazo que á publicação do nosso artigo trouxe o addiamento da exposição do Brazil, era necessaria esta explicação para, em face das datas da realisação d'uma e da publicação do ou-

tro, ninguem vêr, no nosso trabalho, influencia, embora relativa, do trabalho do sr. Cabreira.

Os dois trabalhos são talvez simultaneos, e, apesar de fundamentalmente mais restricto o do sr. Cabreira, a coincidência da sua elaboração e apparição prova só quanto é logica a these que ambos defendemos pelo que respeita a Velasquez, ponto este de que o sr. Cabreira se occupa isoladamente, e a que eu me refiro, accidentalmente, na integração que procuro fazer da obra d'este pintor na evolução da nossa arte.

Não ha assim, pelo que respeita á affirmação da influencia do temperamento portuguez em Velasquez, prioridade nem para mim nem para o sr. Cabreira, não tendo portanto sido a «Universidade Popular» (em nome de quem o sr. Cabreira fallou) quem, como então erradamente se disse, deu os primeiros passos n'esse sentido.

Mas, o mais curioso é que essa prioridade, não cabendo a nenhum de nós em especial, não nos cabe nem sequer conjunctamente, pois, já muito anteriormente, embora ambos nós o ignorassemos, o sr. Coelho de Carvalho, no seu magnifico livro de «Viagens», publicado ha uns bons vinte annos, tinha chamado a attenção da critica para a influencia da hereditariedade de Velasquez na sua obra. O seu a seu dono.

Decididamente, as palavras do Ecclesiastes, escriptas, seja ha vinte e dois seculos, como querem uns, ou ha tres mil e cem annos, como pretendem outros, ainda hoje tem o mesmo valor de hontem. E em historia d'arte, como no demais, tudo parece já estar assim dito na Terra.

Resta só que, *no seu conjuncto,* a minha theoria da evolução da arte portugueza aqui agora esboçada, e, opportunamente, mais largamente desenvolvida, já tivesse tambem sido escripta algures...

SUMMARIO

§ 1.° A arte portugueza até aos fins do seculo XVI.
§ 2.° Desde os fins do seculo XVI até ao primeiro terço do seculo XIX.
§ 3.° A arte contemporanea.
§ 4.° Appendice: O pintor portuguez Affonso Sanches Coelho.

Não foi por falta de disposição natural que Portugal não chegou a ter uma escola de arte profundamente caracteristica, exprimindo, claramente, a alma do seu povo. Pensamentos, sentimentos e crenças, tudo o que constitue a força d'uma raça e a marca nas suas tendencias e aspirações, não attingiu, entre nós, uma plasticisação integral e bellamente superior por causas meramente fortuitas.

Mas, nem por isso, a nossa affirmação esthetica deixou de ser das mais brilhantes. Technicamente, apresentamos, sobretudo nos seculos XV e XVI, obras em todos os ramos d'arte que nos equiparam, sem favor, aos paizes em que ella mais floresceu. E, sob o ponto de vista do caracter, a linguagem que, como artistas, então, fallamos, se não chegou a articular-se definitivamente, foi, entretanto, mais que um simples balbuciar, sendo em tudo digna do estudo cuidadoso dos que queiram fazer a historia da arte europeia n'esse periodo.

Na pintura, nenhum paiz teve, d'essa epocha, mais bellos exemplares, e, apezar das depredações de toda a ordem de que fomos victimas, Portugal é, ainda hoje, uma das nações que possue mais bellos quadros d'esse periodo. E n'elles, a par dos que, importados de Flandres, affirmam a gloria dos grandes artistas d'aquelle povo, muitos outros pintores nossos ha, em cujas obras, o observador attento facilmente descobre, atravez a technica flamenga, traços e caracteres que os impõem como verdadeiras e typicas expressões da terra onde nasceram e foram creados os seus auctores.

E, se o que fizemos em arte, então, é ja bastante, sendo fatal, da evolução logica da nossa pintura n'essa epocha, o nascimento de uma arte caracteristica, synthese futura da nossa mais intima maneira de ser, o que fariamos, se um mau destino não nos tivesse perseguido com a aventura louca de Alcacer-Kibir, teria revestido ainda uma outra maior importancia, dando-nos, n'este campo, como nos outros, a hegemonia que nos estava destinada na peninsula. Sobre isso, não temos hoje a menor duvida. Basta examinar o que se deu, entre nós, com a pintura, na epocha em que Flandres e a Italia eram, n'essa arte, as domina-

doras e fazer o parallelo com o que aconteceu em Hespanha e nos outros paizes.

Já a segunda d'essas nações exercia um grande dominio artistico em todo o mundo, dominio, ao deante, de tal ordem que um critico celebre a accusa de «ter depravado a Europa, impedindo a Hespanha, França, Flandres, Hollanda e, por fim, a Inglaterra de serem ellas mesmas» (1), e ainda Portugal, pelas suas antigas e intimas relações com a religião flamenga, impregnado da sua influencia artistica, continua radicado n'essa boa influencia.

Com a Hespanha, não se deu o mesmo. Na nação visinha, nunca os artistas flamengos dominaram por completo. Desde o começo, este paiz hesitou sempre entre a arte italiana e flamenga, e isso porque, ao seu temperamento violento em que a civilisação arabe tinha tido e continuava ainda a ter uma tão grande influencia, não convinha a doçura e a tranquillidade d'essa pintura. É vêr, por exemplo, no museu do Prado, a violencia de tons e de movimento accusada em

---

(1) Gustave Geffroy: «Les musées d'Europe: Madrid». Librairie Nilsson. Paris.

todos os quadros attribuidos a Berruguete, e, particularmente, os que teem os n.os 2135, 2148, 2141 e 2143 (1). As figuras d'essas taboas, sem o «movimento socegado» que é caracteristico nos pintores flamengos, ainda os mais dramaticos como Van der Weyden, gesticulam em attitudes violentas, e, no tom terroso, em que os detalhes dos quadros estão envolvidos, os fundos endurecem com as carnações e os jogos das physionomias. Os oiros dos resplendores esses, por vezes, teem reflexos acobreados como diademas demoniacos.

E esta impressão é ainda mais accentuada se, no mesmo museu, o visitante fôr em seguida vêr os quadros que teem os n.os 2155 e 2156, attribuidos ao pintor salamanquino Gallegos, e alguns dos attribuidos ao pintor Corrêa (2) e a discipulos

---

(1) «Catálogo de los cuadros del museo nacional de pintura y escultura por Don Pedro de Madrazo, ampliado por Don Salvador Viniegra», novena edición. — Madrid, 1907.

(2) Pelo que diz respeito á serie Corrêa, não nos referimos a todos os quadros, mas unicamente a alguns d'aquelles em que a influencia da escola de Bruges é a preponderante. Em parte das taboas d'essa serie, a influencia principal é a italiana, lembrando mesmo, em certos detalhes, um quadro d'essa serie, a maneira de Raphael.

seus, pintor que, no respectivo catalogo, é considerado como hespanhol, mas de que não ha outra indicação além da que nos dá a firma com que alguns d'esses quadros estão rubricados.

A differença, entre a maneira d'estes dois pintores e a dos quadros de Berruguete e dos outros pintores hespanhoes da epocha, é evidente, como é evidente a sua semelhança, embora em graus de evolução differentes, com os da chamada escola de Gran-Vasco, o que é explicavel, para as taboas de Gallegos (1), com o contacto que, n'esses tempos, existia entre Salamanca e Portugal (2), e, para as de Corrêa, com a idéa em que estamos de que, parte d'esses quadros, são de origem portugueza, e entrados em Hespanha, com muitas preciosidades nossas, na epocha da do-

---

(1) Pierre Guarenti, director da Galeria de Dresde, que visitou Portugal, na primeira metade do seculo XVIII, diz, no seu *Abcedario Pittorico,* ter visto no nosso paiz muitas obras de Gallegos. E, em tão grande numero que, segundo a *Gazeta de Lisboa* de 1735 (Souza Viterbo. «Noticia de alguns Pintores»), só na Misericordia, encontrou «talvez tantas como no Escurial».

(2) A cathedral de Coimbra e a d'aquella cidade hespanhola descreveram a mesma orbita artistica.

minação hespanhola. O caso da armadura de D. Sebastião é typico. Mandada levar para Hespanha por Filippe II, ou por algum dos seus successores, e não transportada para lá, apoz a derrota de Alcacer-Quibir, pela princeza D. Juana, como, erradamente, pretende o auctor do catalogo da Real Armeria de Madrid (1), pois aquella princeza recolheu ao seu paiz pouco tempo depois do nascimento de seu filho, e por lá ficou (2), o que é certo é que o famoso «Arnés de parada», a obra d'arte mais notavel do celebre lavrante Peffenhauser de Augsburgo, passou, sem nenhuma compensação, do nosso territorio ao territorio hespanhol.

E, assim, esclarecida, por esta forma, a affirmação de Geffroy (3), de que, «nos pintores hespanhoes influenciados pelos artistas do norte, as côres mais apagadas, como a azul, quasi desapparecem avultando os tons fortes do vermelho ardente»,

---

(1) «Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid», por el Conde V.do de Valencia de Don Juan.—Madrid, 1898, (pag. 95).

(2) «Don Cristobal de Moura, primero marquès de Castel-Rodrigo (1538-1613)», por Don Alfonso Danvila y Burguero. Madrid, 1900.

(3) Ob. cit.

essa affirmação ainda reveste um maior valor quanto aos quadros expostos no museu do Prado, visto os poucos em que o facto comprovado pelo critico francez se não dá, serem ou de provavel influencia portugueza, ou, o que ainda é mais, de probabilissima procedencia nossa.

Mas esta incompatibilidade com a chamada escola flamenga, cujas composições, d'uma grande calma, não podiam deixar de ser incomprehensiveis a um povo a que a civilisação arabe ainda fallava com o seu maravilhoso imperio de Granada, é tão evidente que, logo em seguida aos «illuminadores», os tres grupos de pintores que se destacam em Hespanha, quer em Valencia, quer em Aragão, quer na Catalunha, não chegam a radicar-se na maneira flamenga, porque, logo no fim do seculo xv, com os primeiros alvores da Renascença, vemos a Italia começar a ser, n'este paiz, a principal inspiradora. A escola flamenga, na sua origem, convinha, certamente, pela sua precisão, aos illustradores dos seus livros de Horas, mas não podia nunca convir-lhe pela sua maneira fina e envolvida de vêr e sentir a luz.

Em Portugal, já as condições eram outras. Povo da beira-mar, com a atmosphera, em toda a sua costa, adoçada da gaze dos seus nevoeiros, sem

um tão grande vinco da dominação arabe, correndo-lhe nas veias grande quantidade de sangue celta, o seu lyrismo deliciosamente brumoso, que molha, adoça e espiritualisa as arestas ainda as mais agudas, sentia, como seu, o cendrado e envolvido da luz dos mestres do norte. D'ahi, d'esta identificação, o dominio, quasi sem partilhas, da arte flamenga em Portugal a partir do começo do seculo xv até á segunda metade do seculo xvi, e isso apezar da entrada em Portugal, desde o principio da Renascença, de obras de grandes artistas, italianos como Luca della Robia (1),

(1) A fachada principal da egreja da Madre de Deus era, antigamente, ornamentada, junto á moldura manuelina da porta de entrada, com dois medalhões d'este esculptor, que ali existiram desde a primitiva, pois se veem já reproduzidos n'um dos sete quadros da sacristia cuja serie, toda da mesma mão, deve ter sido pintada, no começo do seculo xvi, após o transporte das reliquias de Santa Auta para aquella egreja. Segundo Damião de Goes (Chronica de El-Rey D. Manuel, parte 4.ª, cap. 26), essas reliquias chegaram, de Colonia, em 2 de setembro de 1517, sendo levadas para a egreja, «com solemne procissão», a 12 do referido mez. No quadro que representa essa procissão, é que se vê a fachada do mosteiro e os medalhões. A hypothese de serem esses quadros, que são todos muito bons, da mão de Christovão de Utrecht, pa-

Miguel Angelo (1), Ticiano (2), Cellini (3) e Boticelli (4), e da permanencia entre nós de outros,

---

rece-me plausivel, não só por haver, na maneira d'elles, uma certa analogia com a maneira do retrato de Vasco da Gama, embora a maneira d'esta taboa represente já, como processo, um certo avanço, tendo ambos bem o caracter da escola hollandeza (já n'um certo começo de particularisação da flamenga) do começo do seculo XVI, de onde procede aquelle pintor, mas ainda por coincidir a epocha provavel da sua pintura com a epocha provavel da vinda de Utrecht para Portugal (vidè appendice).

(1) «Alguns documentos inéditos», Ramos da Costa.

(2) «Cenni Intorno Alla Colonia Italiana in Portugallo», Peragallo-Genova, 1908.

(3) O museu de Munich possue uma espada que foi mandada cinzelar por El-Rei D. João III ao grande artista florentino.

(4) A reproducção photographica do riquissimo «capuz» de pluvial, exposto no museu Pezzoli de Milão, e que, ha mezes, nos foi enviado pelo illustre colleccionador d'arte, Conde dos Olivaes e de Penha Longa, não deixa a este respeito a menor duvida.

Descripto, no respectivo catalogo: «Cappuccio di Piviale; Ricamo su disegno Sandro Boticelli», tem, além da rubrica irrefragavel do escudo portuguez encimado pela corôa aberta de El-Rey D. Manuel, uma outra rubrica interessantissima: a da guarnição que o orla e que é, indiscutivelmente, inspi-

que de lá, tinham vindo, expressamente chamados, como Sansovino (1).

A partir d'essa epocha, os laços, com Roma e Veneza, eram mesmo cada vez maiores. Faziam-se encommendas frequentes aos seus artistas. As ligações com a côrte de Hespanha, povo então senhor de parte da Italia, eram tambem cada vez mais intimas, mas os artistas portuguezes d'ori-

---

rada n'um dos elementos mais typicos da maneira manuelina: o cordame. E é curioso o caracter de exotismo que tal debrum dá a essa riquissima peça, toda em seda e oiro, do mais puro renascimento italiano.

A meu vêr, o pluvial em questão em que o talento de decorador de Boticelli se affirma em todo o seu brilho, fez parte do celebre presente enviado por El-Rey D. Manuel ao Papa Leão X, em 1513 (Chronica cit. parte 3.ª cap. 55), sendo bordado em Portugal em que essa arte, com a da tapeçaria, attingiu então, como póde vêr-se, em Souza Viterbo: «Artes e Artistas em Portugal» (pag. 107), um grande explendor. O desenho, que parece representar o coroamento da Virgem, foi talvez obtido por intermedio de Sansovino que, em 1500, depois de ter estado nove annos ao serviço dos nossos Reis, recolheu a Florença devendo-se ter encontrado, n'essa cidade, com Boticelli (Vasari; «Vies des Peintres» vol. 3 e 6. Paris 1841, e Conde de Sabugosa: «O Paço de Cintra», pag. 151).

(1) Vasari, ob. cit.

gem, como Gran Vasco, Eduardo, Vaz, Velascus, etc., ou os extrangeiros, como Frei Carlos e Christovão d'Utrecht (1), ainda a meio do seculo XVI, continuam, apezar d'isso, influenciados mais directamente pelos flamengos, coando a admiração que, porventura, lhes inspiram alguns dos pintores das escolas ombriana ou milaneza atravez o chromatismo mais attenuado dos velhos pintores borgonhezes (2).

---

(1) Utrecht, um hollandez, contemporaneo e conterraneo de Moro, e, como rétratista, com muitos pontos de contacto com este celebre artista, era, como pintor, um flamengo, por, na epocha em que viveu, a Hollanda ainda não ter uma escola de arte verdadeiramente sua, o que só se deu no seculo XVII. A denominação de «escola flamenga» para esta epocha, é assim inexacta, devendo, segundo o critico J. Weale, denominar-se antes «escola neerlandeza», comprehendendo a arte d'essa epocha nascida e desenvolvida nas Flandres e ainda em todas as dezesete provincias dos antigos dominios de Carlos o Temerario e de Carlos V, desmembrados e divididos hoje pela Hollanda, Belgica, Grão Ducado do Luxemburgo e França.

(2) Por esta forma, sem parecerem dar pela capitulação dos proprios inspiradores, cujos pintores, principalmente, desde o começo do seculo XVI, procuravam tambem já, nas obras dos artistas italianos, os elementos que, até ahi, só iam

Assim, ao passo que, em Hespanha, não ha homogeneidade nem disciplina durante esse periodo, em Portugal, essa homogeneidade dá-se por tal forma que, durante muito tempo, são attribuidos ao mesmo pintor, Gran Vasco, innumeros quadros que, dada a morosidade dos processos com que foram feitos, e a sua maior ou menor perfeição, não podiam de forma alguma serem obra de um só artista, tendo portanto que ser distribuidos por aquelle pintor e por outros, seus discipulos ou contemporaneos.

Hoje, pelo estudo dos archivos (1), a personalidade de Gran Vasco está absolutamente esclarecida, e, ao lado d'essa prova, outras existem a demonstrar o serem a quasi totalidade das taboas da Sé de Vizeu e muitas das espalhadas por Lisboa, Evora, Coimbra, Setubal, Lamego, Thomar, etc., obras de artistas portuguezes, discipulos muitos d'elles, e, entre esses, ao que parece, Gran Vasco, de Jorge Affonso, mestre da importante

---

buscar ao estudo da natureza, os artistas portuguezes continuavam, felizmente, fieis aos processos e tradições dos grandes artistas flamengos do seculo XV e XIV que os tinham iniciado.

(1) Maximiano d'Aragão, «Grão Vasco» — Vizeu, 1900.

escola ou officina estabelecida em Lisboa, nos começos do seculo XVI (1).

Feitos no logar, como o prova o facto das molduras jogarem com os espaços deixados a branco no rebordo, pelo que respeita ao «S. Pedro» de Vizeu, ha ainda o facto de existir, no thesouro d'esta Sé, a capa de asperges que o pintor reproduziu n'este quadro (2). Depois, todas as figuras tem um cunho regional. E, ainda, como contraprova fundamental, ha a differenciação d'essas telas com as outras da mesma epocha espalhadas pelos museus belgas e pelos de outros paizes. Se em muitos quadros, em Anvers, Bruxellas, Gand e Bruges, encontramos pontos de contacto, parecendo, por exemplo, o retabulo do «S. Pedro», de Vizeu, inspirado da taboa central superior de «l'Adoration de l'Agneau» dos Van Eyck, de Gand, em nenhuma porém d'essas obras encontramos pontos de identidade com o caracter geral de grande parte das nossas pintu-

(1) Souza Viterbo, «Noticia de alguns pintores portuguezes» — Lisboa, 1903 (pag. 9).

(2) Illustração Portugueza n.° 19, 2.ª serie, artigo de A. Sardinha. «A exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola», por A. Filippe Simões — Lisboa, 1882.

ras d'essa epocha, pelo menos com as attribuidas á escola de Gran Vasco, que assim marcam, portanto, um grau nitido da evolução da arte portugueza d'esse tempo para a sua definitiva e completa nacionalisação (1).

E esta maneira de ser é tão essencial que um artista nosso, Francisco de Hollanda, enviado á Italia por D. João III em 1537 ou 1538 (2), volta de lá enthusiasta do que viu, mas, como *italiano,* mais erudito do que artista. A sua obra mais notavel são os seus escriptos. Desenhando e illumi-

---

(1) Não nos referimos, é claro, ás taboas que tem sido, arbitrariamente, attribuidas a Gran Vasco. Como, na Allemanha, com Durer, ou, na Italia, mais tarde, com Corregio, Gran Vasco foi, entre nós, durante muito tempo, um symbolo servindo para etiquetar tudo o que, em pintura, apparecia com o cunho da sua epocha. Referimo-nos tão sómente aos quadros que, na verdade, tem um ar de familia e que, pelo movimento e arranjo da composição, caracter das figuras, atmosphera e typo da paysagem, nos surgem, atravéz os processos flamengos, como uma particularisação muito nossa d'aquella boa escola de pintura.

Estas caracteristicas estão admiravelmente precisadas pelo eminente historiador d'arte, sr. Joaquim de Vasconcellos.

(2) Raczynski — Dictionnaire historico-artistique

nando, é relativamente inferior. A arte italiana, que tão legitimamente o maravilhou, não a soube elle plasticisar quem sabe se, por de instincto, o seu temperamento não se poder identificar com ella.

Portugal ia assim, na sua verdadeira corrente, avançando segura e progressivamente, emquanto que a Hespanha ainda se perdia sob influencias diversas e por isso mal assimiladas. E, como nos affirmavamos na pintura, iamos coordenando, na architectura e nas outras artes, os nossos esforços, tirando, da combinação livre de differentes elementos, o esboço de um estylo que, ainda indefenido, pela sua excessiva riqueza, havia de ser de futuro, achado o seu *canon,* a exteriorisação plastica perfeita da nossa vitalidade affirmada victoriosamente sob tantas outras formas. Os resultados eram seguros porque a base o era tambem. Ricos como já então eramos de tradicções populares, os nossos grandes artistas não desprezavam esse elemento, procurando, sobretudo, n'elle a sua fonte de inspiração. E esta orientação era tão geral e fortemente vincada que, ao receber um representante do Papa, D. Sebastião mandava servir para beber, preferindo-o ás mais maravilhosas peças das suas ricas baixellas, um pucaro de barro

de Extremoz. Este facto, contado (1) pelo grande mestre historiador d'arte sr. Joaquim de Vasconcellos, falla mais alto do que todo e qualquer outro argumento.

Mas, esta marcha ascensional que, na pintura, teve a sua mais accentuada manifestação em Sanches Coelho (2), devia ser, em breve, cortada. A arte só prospera com a paz. E se a guerra póde ainda, a seu modo, ser fecunda e creadora, o que de forma alguma o podia ser era a situação de provincia conquistada a que nos levou a derrota de Alcacer-Quibir, depois de nos ter roubado o melhor das nossas forças. A nossa pintura tão florescente morreu, então, quasi repentinamente. E, até ao começo do seculo XVIII, póde dizer-se que não ha arte em Portugal. A não ser na esculptura e na pintura, em que ainda alguns nomes apparecem, o que se produz durante esse interregno nem merece tal nome. Sem compradores, o artista, ou não chega a revelar-se, ou, se, como o esculptor Pereira, se affirma mais valiosamente, transpõe a fronteira,

---

(1) «A Fabrica de faianças das Caldas da Rainha», por Joaquim de Vasconcellos — Porto, 1891.

(2) Vidé appendice.

e vive e produz como um hespanhol. A Hespanha tem então, para muitos portuguezes, um grande poder de attracção, e é assim que o futuro pae e os futuros avós de Velasquez, fidalgos naturaes do Porto, se vão tambem estabelecer em Sevilha nos fins do seculo XVI (1), onde, poucos annos depois, do casamento d'aquelle com uma senhora hespanhola, devia nascer o grande e celebre pintor de «Las Lanzas», das «Meninas» e de tantas outras maravilhas (2).

A chamada escola de Madrid, cujo verdadeiro

---

(1) Velasquez, «Annales de su vida y obras», por G. Cruzada Villaamil — Madrid, 1885.

(2) No desenvolvimento que, opportunamente, havemos de fazer a este rapido esboço da evolução da nossa arte, mostraremos quão grande foi, em Velasquez, a influencia do temperamento portuguez. Discipulo do violento Herrera e do mystico Pacheco, este pintor deveu, por assim dizer, tudo a si proprio, não podendo integrar-se na escola hespanhola de que foi um caso áparte, por o seu temperamento, essencialmente differente, não poder ter sido assimilado pelo genio hespanhol. Identicamente ao genial Ribera, que, vivendo quasi sempre fóra de Hespanha, foi entretanto o mais hespanhol dos seus pintores, Velasquez, nascido, em Hespanha, de pae portuguez e educado com elle e com os seus avós paternos tambem portuguezes, e, provavelmente

precursor é o portuguez Sanches Coelho, ia, por este facto, abrir com um pintor de origem portugueza: Velasquez e fechar com outro, filho tambem de portuguezes, se não elle proprio portuguez, Claudio Coelho (1).

A força de todos tres foi o naturalismo, poderoso no primeiro, triumphante em absoluto no segundo e mais fraco, mas ainda com uma certa vida, no terceiro,—esse mesmo naturalismo dominante em Portugal até á grande catastrophe de

---

tambem, com serviçaes portuguezes, que áquelles tivessem acompanhado, foi sempre, como homem e como artista, um portuguez. O seu auto-retrato da galeria Capitolina, de Roma, é, a este respeito, um interessante documento.

Se nascesse em Portugal e sem o desastre de Alcacer-Quibir, Velasquez teria marcado a epocha de oiro da pintura portugueza e, sentido pelos seus contemporaneos, teria fundado uma grande e brilhante escola.

(1) O catalogo do museu de Madrid dá este pintor como hespanhol, e Taborda, nas suas «Regras da Arte da Pintura», Lisboa, 1815, declara-o portuguez, mas o que é certo é não estar ainda averiguado em qual d'estes dois paizes Claudio Coelho nasceu. De positivo, sabe-se só que o pae, tambem artista, era portuguez, e que se estabeleceu em Madrid, tendo lá estudado o filho com Francisco Rizi, pintor de Filippe IV.

1580, epocha em que a pintura hespanhola, já ha muito presa do convencionalismo italiano, ia a caminho da decadencia em que cahiria, fatalmente, sem o genio d'estes artistas.

Á excepção de Ribera, educado fóra de Hespanha, na corrente brutal, mas um pouco sadia de Caravaggio, e, por assim dizer, revelado aos hespanhoes por Velasquez, todos, incluindo Murillo, devem a Sanches Coelho e ao auctor de «los Borrachos», a melhor parte da sua força. E Claudio Coelho, o unico que, mais tarde, continua ainda luctando pela boa causa, esse vem a morrer sacrificado á arte italiana que, com Giordano, leva definitivamente á ruina a tão superior arte hespanhola do seculo XVII.

* * *

Mas um povo que, a partir do seculo XII, isto é desde a sua constituição em nacionalidade, affirma o genio artistico da raça, como elle o fez, na architectura e na ourivesaria, por exemplo, creando centros ou escolas de arte como os de Coimbra e Guimarães, escolas que, por vezes decadentes, renascem desde que surje quem as oriente, coordenando as suas forças, como agora tem feito, em Coimbra,

o sr. Augusto Gonçalves; um povo que, como diz o sr. Joaquim de Vasconcellos (1), «ornamenta tudo, até as alfaias mais modestas do seu lar», fazendo-o por uma maneira superior, um povo d'estes não podia affogar em si o seu sentimento artistico, e logo que, na segunda metade do seculo XVII, terminada a guerra da acclamação, se ultima a paz com a Hespanha, Portugal volta, de novo, a affirmar a sua vitalidade no campo da arte. E essa affirmação que, no começo, mal se adivinha, mas cuja trajectoria se póde seguir, por assim dizer dia a dia, n'uma curiosa e desconhecida collecção de «profissões» do convento da Ave Maria, do Porto, organisada pelo illustre inspector da Bibliotheca Nacional de Lisboa, sr. Gabriel Pereira, toma um maior vulto no começo do seculo XVIII, com a subida ao throno de D. João V, cujas tendencias artisticas foram facilitadas pelas riquezas fabulosas que então nos vinham do Brasil.

Entretanto, á nossa arte do seculo XVIII, para ser um movimento efficaz, faltava-lhe o amor da natureza que inspirava a arte flamenga que nos tinha ini-

---

(1) «Guia do museu municipal do Porto» — Porto — 1902.

ciado alguns seculos antes. O sentimento do paiz, dos seus costumes, de tudo o que podia concorrer a caracterisar fundamente a arte portugueza e que apparece, nos seculos XV e XVI, nos quadros dos nossos pintores, vivendo entre a architectura dos seus fundos, tudo isso desapparece no seculo XVIII.

A tradicção da nossa vida historica, tinha sido quebrada pelo jesuitismo, no fim do seculo XVI, logo após a grande catastrophe, e, «como não se investe debalde contra a natureza, seja em nome do que fôr» (1), a sociedade portugueza, decahida e sem caracter, não tinha energia para reagir contra o convencionalismo da arte italiana a que então, sobretudo, se encosta. Pelo contrario, esse maneirismo, irmão gemeo do que fazia a delicia da vida dos seus salões, convinha-lhe admiravelmente, e assim os artistas portuguezes enviados á Italia, como de resto os de quasi todos os outros paizes, só tinham, ao voltarem de lá, uma unica preocupação: rivalisarem com as grandes composições romanas ou venezianas, imitando Miguel Angelo, Veroneso ou Guido Reni. A terra natal e os seus

(1) Oliveira Martins. «Historia de Portugal» vol. 2.°.

typos escapam-lhes por completo, e ou, com Vieira Lusitano, compõem com a maior correcção classica, grandes scenas mythologicas ou biblicas, ou, como Sequeira, se se inspiram em Rembrandt (1), é, não no seu naturalismo poderoso, mas, no que n'esse artista, o grande desenhador portuguez encontrou, ou antes julgou encontrar, de scenographico e convencional. Sequeira é, assim, só grande no poder de agrupar e compôr, dando, superiormente, nos seus esboços, a vida e movimento das multidões.

Sem contar os quatro magnificos carvões que possue o museu nacional de Lisboa, entre os muitos, e quasi todos interessantissimos, que fez este artista, conhecemos nós um desenho (2) em que

---

(1) Além de outras obras do grande mestre hollandez espalhadas pela Italia, ha, no museu de Florença, uma collecção completa das suas gravuras. Se, portanto, Sequeira não tinha, já anteriormente, estudado em Portugal a obra de Rembrant em qualquer collecção particular, estudou-a, decerto, ahi ou em qualquer outra parte, durante o seu pensionato, visto um seu trabalho de estudante em Roma, existente no Porto (collecção da familia Amorim Braga), accusar já essa influencia.

(2) Collecção do sr. conselheiro José Mauricio Rebello Valente, de Lisboa.

está, por assim dizer, d'uma maneira summaria, todo o «Théatre Populaire» de Carrière. Feito a branco e a negro, Sequeira amassou, n'elle, na mesma tonalidade, que é a da unidade de sentimento que as liga, centenas de figuras, e abriu-lhes deante, n'um clarão maior, como n'um rasgão para o infinito, o que devia ser o fito de todas essas almas: o ideal luminoso e illimitado.

Mas, se esses seus desenhos affirmam tão alto o seu valor de artista, sendo, por vezes, como este a que acabamos de nos referir, d'uma intuição verdadeiramente genial, e constituindo todos o fundo mais rico da sua obra, os seus retratos e estudos de cabeças, esses, na sua maioria, são já banaes e incaracteristicos.

Vieira Portuense, sem a originalidade de temperamento de Sequeira, mas artista mais harmonioso e equilibrado, pisou o mesmo caminho até ao fim de sua vida, tão prematuramente cortada. Já em Inglaterra, é ainda um italiano. Os seus quadros executados alli, d'uma grande graça de composição e harmonia de côr, são, como os de Sequeira, absolutamente incaracteristicos, e, só depois de 1802, isto é pouquissimos annos antes da sua morte, é que, n'uma das suas ultimas obras,

um retrato de velho pintor (1), faz do seu pincel um escalpello seguro da physionomia humana, mostrando ter comprehendido bem a fecunda e renovadora escola ingleza. De resto, o maneirismo dos imitadores do grande, mas já amaneirado Raphael, triumpha em absoluto entre nós, como em quasi toda a Europa. Escapam-lhe só, até certa altura, os flamengos e hollandezes, cujo realismo, por vezes excessivo, ganhou, no contacto com os italianos, uma medida e proporção que nem sempre tinham, e, mais completamente ainda, os inglezes, cuja escola só se inspira nos venezianos atravez o flamengo Van Dick, não se perdendo, por isso, no convencionalismo esteril das grandes composições allegoricas, mas antes retemperando-se, com a pintura de genero, o retrato e a pintura de paisagem, na contemplação constante da tonificadora e retemperante natureza.

Nem tudo, porém, é negro n'este periodo, e assim emquanto, na pintura, architectura e escul-

(1) Este retrato que fazia parte da collecção da familia Cunha Reis, de Braga, pertence hoje ao sr. conselheiro José Ignacio Xavier, do Porto, que adquiriu, ha poucos annos, a galeria de pintura d'aquella familia.

ptura, não podemos senão destacar nomes que, embora grandes, como os dos Vieiras, Sequeira e Machado de Castro (1), não chegam a constituir uma escola de arte typica, já não póde dizer-se o mesmo pelo que respeita ás artes decorativas. O maneirismo triumphante reveste-as d'uma graça que, atravez o caracter que lhes dá a natureza do material empregado e o processo da factura, as impregna d'um encanto especial, fazendo, por exemplo, com que a arte dos lavrantes da pedra

---

(1) Machado de Castro, o que mais livremente se affirmou e que póde ser considerado como um dos maiores artistas do mundo no seu tempo, escapou um pouco ao convencionalismo da epocha — de que soube aproveitar, admiravelmente, para o seu monumento a D. José, o lado decorativo, — pelo seu contacto com o povo, cujos typos caracteristicos tão curiosamente transplantou ao barro nos seus grupos de presepios. E ahi ainda é evidente a boa influencia flamenga. Alguns dos seus anjos d'esses grupos, como póde vêr-se no museu das Janellas Verdes, se lembram Bernini, lembram tambem muito a escola de Rubens; e, no arranjo das suas scenas representando costumes, vê-se egualmente, e melhor, que o artista não era extranho nem áquella escola nem á hollandeza (no seculo XVII já estas escolas se tinham separado), de cuja pintura e esculptura em barro haviam então, em Lisboa, exemplares preciosos.

no norte do paiz, tenho uma maior solidez e um mais equilibrado desenvolvimento do que a dos lavrantes da pedra italianos, d'onde são ou onde se educaram a maioria dos architectos iniciadores d'esse movimento entre nós. O mesmo para a ceramica, talha, ourivesaria e outras industrias artisticas que chegaram, por isso sendo d'uma perfeita factura, a ter uma feição interessantissima e accentuadamente nacional.

*
* *

N'estas condições, é no que ha de typicamente nosso em alguns dos elementos que entram no chamado -estylo manuelino, e, nas pequenas industrias, populares, caseiras, ou conventuaes; na ceramica — a mais tradicional, caracteristica e antiga, — na ourivesaria, no mobiliario, nas rendas, na tapeçaria, e, constructivamente, nas habitações regionaes, que os nacionalistas da nossa arte teem que ir buscar a sua principal fonte de inspiração.

O triumpho da paysagem que, no seculo XIX, foi completo em todo o mundo, o que fez com que um critico celebre chamasse a esse seculo o seculo da paysagem, veio tambem facilitar esta

tarefa. A natureza que, após o seculo XVI, só, de Annunciação para cá, começou a ser vista, em Portugal, com alguma verdade, evolucionando desde então até triumphar, por completo, em Silva Porto e nos seus companheiros e continuadores: Marques d'Oliveira, Arthur Loureiro, Ramalho, Malhôa, Vaz, Luciano Freire e Carlos Reis, trouxe á arte muitos elementos caracteristicos que escapavam ao que, até ahi, era quasi exclusivo assumpto dos nossos artistas. A vida do campo com os seus costumes, o seu trajar ainda tradicional e typico, e as suas figuras do interior ou da beira-mar, tão cheias de caracter e reveladoras da raça, veio dar-lhes uma mais profunda verdade e um maior conhecimento dos nossos verdadeiros elementos de constituição. A luz, variavel com a região, a architectura dos terrenos differenciada de provincia para provincia, tudo isso veio enriquecer o filão em que trabalham, com coragem, os que consideram o movimento artistico de hoje como um estadio já relativamente brilhante, mas ainda passageiro, na nossa evolução artistica.

Dia a dia, essa pesquiza se torna mais facil com a reorganisação e augmento, embora insufficientes, do nosso museu nacional, e com a creação de pequenas collecções como a da collegiada em Gui-

marães, a da Egreja de S. Roque e a da Sé, em Lisboa, a da Sé Velha, em Coimbra, e a de Evora, isto não esquecendo o admiravel museu de arte industrial, organisado pelo mestre da archeologia portugueza o sr. Joaquim de Vasconcellos, a cuja iniciativa se deve tambem, conjunctamente com obras que são o mais rico fundo da nossa historia d'arte, a organisação da exposição de arte industrial, que reunindo e approximando exemplares valiosissimos, vieram trazer grande luz á historia das nossas industrias artisticas. E, especialisando-se nomes, é preciso não esquecer outros a que muito se deve: o do pintor João Corrêa (já fallecido) que foi o reorganisador do ensino da Escola Portuense de Bellas-Artes, de onde depois sahiram alguns dos nossos melhores artistas contemporaneos, e o esculptor Simões d'Almeida que collocou a Escola Real de Bellas-Artes de Lisboa, de que é actualmente director, no alto pé em que ella se encontra. Um e outro, conjunctamente com Guilherme Corrêa, irmão do primeiro d'estes artistas, representaram, em Portugal, para as artes do desenho, um papel semelhante ao de Ingres em França.

Com o auxilio de todos estes elementos, a arte portugueza, — individual na pintura, como, de

resto, o é hoje por toda a parte, á excepção da Inglaterra; individual ainda na esculptura, e com o brilho ainda recente d'um nome como o de Soares dos Reis, que póde, sem favor, ser considerado como um dos maiores artistas do seu seculo; e, já menos individual e com um certo espirito de escola, na architectura, arte esta a que a identidade de material e a identidade da maneira de viver, trazendo a identidade de destino, imprimem fatalmente uma certa identidade de caracter — affirma-se progressivamente honrando o paiz nas exposições a que, n'estes ultimos annos, tem concorrido. Na universal, de 1900, em Paris, teve o esculptor Teixeira Lopes o *Grand Prix,* premio este para que foi tambem votado o pintor Columbano, que afinal, por não ter obtido maioria de vótos, foi distinguido com uma 1.ª medalha e a legião d'honra; obtendo ahi, egualmente, um dos mais altos premios o architecto Ventura Terra.

Isto, pelo que respeita ás chamadas artes nobres.

Nas chamadas artes decorativas, o labor é tambem constante e ascensional. Sem esquecer o que se está a tentar com os azulejos, a fundição d'arte, a marcenaria, os tapetes d'Arrayolos, e

outras industrias artisticas, basta lembrar o que se tem feito com as rendas e a ourivesaria, e n'esta, sobretudo, com a filigrana. Coeva, por assim dizer, da monarchia, essa antiquissima industria artistica que, com as outras do ouro, teve a sua epocha de apogeu nos seculos XV e XVI, quando, parallelamente ao que se fazia para os objectos do culto religioso, se guarneciam os moveis das camaras das fidalgas e mulheres ricas de então com os cofres e bahus cheios de polvilhos e perfumes, transformou-se, presentemente, de um typo simples de joalheria decadente, n'um typo riquissimo de joalheria composita. E foi a casa Leitão, de Lisboa, a primeira a seguir este caminho. Foi ella que, trazendo de Gondomar para Lisboa, alguns feitores d'esse antiquissimo ramo de ourivesaria, e, alliando ao arabesco do fio do ouro a translucidez do crystal, a que, mais tarde, juntou a riqueza dos esmaltes e a polychromia barbara e ricamente bysantina das pedras, chamou verdadeiramente a attenção geral para esse ramo tão popular, mas tão desprezado da nossa arte do metal. Ha annos já que a propaganda de Joaquim de Vasconcellos e Ramalho Ortigão se fazia n'esse sentido, mas, como sempre, a lição viva do objecto fabricado prevaleceu sobre as theorias

impressas, tão rapidamente lidas como esquecidas.

E esta propaganda, fructificando, trouxe á tentativa de renascença da nossa ourivesaria novos elementos. Do crystal, em que a renda das filigranas ganha tão grande relevo, passou-se para a ceramica, e, como Raphael Bordallo viesse ao tempo resuscitando todas as formas mais puras da nossa velha olaria, desde o pucaro de Extremoz ao pote de Chaves, a prata e o ouro que, só até então, tinham servido para a affirmação do talento dos cinzeladores e lavrantes ou para engaste de gemmas preciosas, começaram a alliar-se ao barro tosco e vidrado, passando mais tarde tambem a substituir-se por vezes a estes materiaes.

Quanto ás rendas, é á sr.ª D. Maria Augusta Bordallo Pinheiro que se deve tudo. O nome d'esta artista, é já hoje, em Portugal, inseparavel d'esta industria d'arte, pois que é a ella que se deve o seu resurgimento em melhores moldes.

Inspirando-se na fauna e flora nacional, e em alguns dos nossos motivos de decoração architectonica mais puros, a sr.ª D. Maria Bordallo, sem desprezar os velhos padrões, não só reatou a tradição das nossas rendas, cujo maior centro productor era Peniche, mas, mais do que isso,

desarticulou essa industria enriquecendo-a com novas e originalissimas modalidades.

A linha ordinariamente empregada é a de Guimarães, o que, só por si, bastaria para dar ás rendas da sr.ª D. Maria Bordallo um caracter *sui generis*. Mas, tomando esse e outros elementos da tradição, a illustre artista fez evolucionar a antiga renda de Peniche, procurando nacionalisal-a o mais possivel. O seu typo que se assemelhava e assemelha muito á renda de Puy, deixando de copiar, como até aqui, em parte, os padrões francezes, dominantes desde a origem d'esta arte, entre nós, no seculo XVIII, é hoje, ao mesmo tempo que verdadeiramente nosso, d'uma grande ductilidade. Deixando de ser feita só com moldes quasi rectilineos, a sr.ª D. Maria Bordallo, com a applicação e entrelaçamentos de curvas, enriqueceu-a, tornando das mais sumptuosas esta nossa industria d'arte.

APPENDICE

O PINTOR PORTUGUEZ

AFFONSO SANCHES COELHO

Affonso Sanches Coelho (Alonso Sanchez Coello, no catalogo do museu do Prado, que o indica como hespanhol), é portuguez. Palomino y Valera, pintor e esculptor hespanhol que viveu de 1653 a 1723, quando a memoria d'aquelle artista devia ser viva e quando deviam ainda existir contemporaneos d'elle, dá-lhe, no seu «Museu Pictorico», a nacionalidade portugueza, e isso com uma tal pormenorisação, que nos não deixa a menor duvida. De resto, Vicenzo Carducci, que veio para Hespanha em 1585 e que foi contemporaneo de Coelho, porque este morreu em 1590, declara-o egualmente portuguez.

José Gomes da Cruz que, segundo Innocencio (Dicc. tom. 4.°, pag. 366) nasceu em 1683, faz tambem menção d'elle na lista dos seus pintores portuguezes, accrescentando, a pag. 49, que foi armado cavalleiro de Christo. Diogo Barbosa Machado, na «censura» d'este livro, egualmente declara Sanches Coelho portuguez.

Posteriormente, o escriptor hespanhol Bermudez, no seu «Diccionario de los professores, etc. Madrid, 1800», fundando-se em A. Alvarez y Baena, declara-o seu compatriota, nascido na provincia de Valencia. Mas essa affirmação que é gratuita, visto d'ella não ser apresentada uma prova concludente, pois nem mesmo se diz o anno em que nasceu, e a que, por isso, o critico francez Viardot não liga importancia, explicando-a «pelos embaraços em que se viu o neto de Coelho ao querer nobilitar-se obrigando-o, para esse fim, a entroncar-se n'uma familia afidalgada oriunda d'uma aldeia do reino de Valencia», não é nem sequer admissivel

hoje como simples hypothese. O testemunho de Vicenzo Carducci que, como já vimos, foi contemporaneo de Sanches Coelho e o considera portuguez, está agora confirmado definitivamente com a descoberta de uma carta encontrada pelo sr. Souza Viterbo no archivo da Torre do Tombo (Corpo chronologico. Parte 1.ª, maço 100, doc. 104), e, por este illustre escriptor, transcripta a pag. 70 e 71 da 2.ª serie da sua «Noticia de alguns pintores portuguezes».

Dirigida á Rainha D. Catharina, mulher de D. João III, de Valladolid, em 15 de fevereiro de 1557, por Lourenço Pires de Tavora, então nosso embaixador na côrte hespanhola (1), n'essa carta, entre outras coisas, lê-se «que a prjnçesa (D. Juana, filha de Carlos V e mãe de D. Sebastião) fyqua de saude e muito contente com hum Retrato do prjncype seu fylho que lhe trouxe Afonso Sanches (2) pyntor portugues o qual tem na camera do seu Recolhimento».

Ora, como muito bem diz o sr. Souza Viterbo, Lourenço Pires de Tavora não podia equivocar-se sobre a nacionalidade de um individuo de cujo prestimo se utilisava, e tal equivoco é ainda menos explicavel se pensarmos que Pires de Tavora que, n'essa data se achava em Valladolid, ao que parece, em commissão especial, tinha sido nosso representante em Hespanha durante bastante tempo. Vivera ali, com pequenas ausencias em Portugal, desde 1545 a 1553, e teria

---

(1) Lourenço Pires de Tavora não era, como o sr. Souza Viterbo julga, nosso embaixador na côrte hespanhola, em 1557. O embaixador, n'essa occasião, era D. Duarte d'Almeyda que acompanhou a Princesa D. Juana para Valladolid e ficou, em Hespanha, como embaixador de Portugal até julho de 1558, anno em que foi substituido por Martinho Corrêa da Silva (Danvila y Burguero, ob. cit. pag. 842). Assim, e visto a carta descoberta pelo sr. Souza Viterbo, Lourenço Pires de Tavora, que era considerado como um dos diplomatas mais notaveis do seu tempo, estava ali então n'uma commissão especial junto da Princeza D. Juana.

(2) Affonso Sanches Coelho, nas poucas obras que assignou, escreveu só, em latim, e por signal, incorrecto, os dois primeiros nomes. Vê-se, portanto, que era como Affonso Sanches que era conhecido.

fatalmente encontrado Sanches Coelho, na côrte, se elle, por lá, tivesse andado anteriormente a 1552, tendo, para mais, sido enviado a Lisboa, logo no anno immediato a esse, sob a protecção de um personagem como Granvela e na companhia de Moro que foi mandado á nossa côrte por Carlos V.

E se nos lembrarmos tambem do conhecimento que a princeza D. Juana tinha então já de Sanches Coelho, pois este já a retratara quatro annos antes (1), e dado o contacto em que Lourenço Pires de Tavora estava de ha muito com esta princeza, esse engano não é nem sequer possivel, tanto mais quanto a carta em questão foi precisamente escripta em parte, com o fim de communicar á Rainha D. Catharina a conversa que Lourenço Pires de Tavora tivera com a mãe de D. Sebastião e em que esta, sobretudo, lhe falla de Affonso Sanches e do retrato que este lhe trouxera.

Lourenço Pires de Tavora que era, como já vimos, embaixador em Hespanha em 1552, foi quem, por parte de Portugal, teve a procuração com que a filha mais nova de Carlos V se recebeu, na cidade de Toro, com o principe D. João, em 11 de janeiro de 1552, tendo sido ainda elle que, em 28 de outubro do mesmo anno, a acompanhou, com muitos fidalgos hespanhoes, até á fronteira, por onde ella entrou em Portugal por Elvas (2).

Conviveu assim muito de perto o embaixador portuguez com esta princeza e essa intimidade, mantendo-se, chegou mesmo a dar-lhe um tal dominio sobre o espirito de D. Juana que, segundo uma carta, de Luiz Sarmento de Mendoza para Carlos V, e datada de Lisboa em 2 de setembro de 1553, este fidalgo, que então era, pela segunda vez, embaixador

---

(1) Este retrato faz hoje parte da collecção do museu de Bruxellas (Vidé n.º 43 do Catalogo de Wauters, 1906.)

(2) D. Antonio Caetano de Souza, «Historia Genealogica» — Liv. 4.º, pag. 559; — Don Alfonso Danvila y Burguero, ob. cit. cap. I.

de Hespanha em Portugal, diz que D. João III e D. Catharina, aproveitando o ensejo de vagar a embaixada de Portugal em Roma, acabam de nomear Lourenço Pires de Tavora para esse cargo, em parte com o fim de o affastar da casa da Princeza onde elle «merced al ascendiente que habia adquirido en el ánimo de la Princesa y de sus damas,... metióse en parleria y chismes, que ningún provecho hacian para la quietud de la Princesa y de su Palacio». (1)

Depois, ha ainda a maneira como Bermudez se refere á genealogia citada por Baena, e que vem publicada na obra de Moya, impressa em 1583, obra de que, necessariamente, Carducci teve conhecimento, mas a que não ligou valor por que continuou a chamar a Sanches Coelho portuguez. Bermudez, pouco seguro do romance inventado pelo neto de Sanches Coelho, diz textualmente o seguinte no seu Diccionario: «Si damos credito, como es justo, á la genealogia presentada en las pruebas de habito de Santiago de D. Antonio Herrera, nieto de este professor, que vió y examinó el señor Álvarez Baena, no fué portugues, como afirma Palomino, sino Valenciano» e, mais adeante: «y el haber estado en Portugal pudo haver movido á Vicenzio Carducho á llamarle lusitano, de onde sin duvida lo tomó Palomino, porque el P. Sigüenza su amigo, D. Juan Butron, Francisco Pacheco que le conocio, y D. Lazaro Diaz del Valle que hablan de el largamente, nada dicen de que haya sido portugués». A falta de confiança da prova adduzida é evidente nos periodos citados, e ella avoluma tanto mais quanto Bermudez, no seu enthusiasmo patriotico, não hesita em crear a lenda (reproduzida no catalogo do Prado e por todos os criticos) da estada de Sanches Coelho em Madrid em 1541, dizendo que n'esse «ano residia en Madrid donde se casó com D. Luysa Reynalte, en la parroquia de S. Miguel» (vol. 4.°, pag. 331), quando Baena, de quem elle (pag. 336) diz

(1) Danvila y Burguero, ob. cit. pag. 42.

ter «sacado» todas estas noticias, escreve, a pag. 418 do segundo tomo da sua obra: «Hijos de Madrid», que «Dona Luysa Reynalte (era) natural y vecina de Madrid, en donde nació, ano de 1541, en la parroquia de S. Miguel»!

Quer dizer, Bermudez, depois de, com Moya, fazer nascer Coelho no reino de Valencia, para tornar inacceitavel a hypothese da sua educação artistica em Portugal, casa-o com a esposa no proprio dia em que ella nasce, architectando depois a sua vinda, com Moro, para Portugal sob a protecção do cardeal Granvella, não se sabe para o quê, pois não era natural que, enviando-se aqui um pintor com o nome que Moro já então tinha, se fizesse acompanhar de um artista que era, quando muito, pouco menos que desconhecido.

E, ainda que se admitisse a hypothese da estada de Sanches Coelho em Madrid na occasião da chegada de Moro, Sanches Coelho não podia ser seu discipulo, porque tendo aquelle chegado ali em 1552, e tendo Sanches Coelho pintado o retrato da Princeza D. Juana *aetate sua 17*, elle, a tel-o feito em Valladolid, onde então era a côrte e a residencia da Princeza, devia tel-o pintado de 23 de junho de 1752, em que ella completou 17 annos (Historia Genealogica — Tomo IV, pag. 559), a outubro do mesmo anno, visto ter sido n'este mez que a noiva do Principe D. João sahiu para Portugal. E, como n'esse retrato, as qualidades que caracterisam a Sanches Coelho se affirmam já em toda a nitidez, é claro que a sua educação artistica se tinha feito necessariamente com outro pintor, e, naturalmente, em territorio portuguez, dada a sua maneira e visto não constar que Coelho, como Hollanda e outros seus contemporaneos, tivesse sido enviado á Italia.

Mas, a hypothese do retrato da Princeza D. Juana ser pintado em Hespanha deve ser posta de parte. É contraria a toda a logica, e tem ainda a prejudical-a o ter o pintor feito figurar n'essa tela um moleque em cuja cabeça a princeza apoia a mão direita, personagem este frequentemente aproveitado n'essa epocha pelos retratistas em Portugal,

como póde vêr-se no retrato de D. João III que está em Evora. E isto é fundamental, porque na côrte hespanhola em que se seguia então a tradição das outras côrtes eurorreias, o moleque se lá existia, era aproveitado unicamente como uma utilidade, e não transpunha ainda as portas dos salões e aposentos nobres. E, assim, as pessoas de condição, ao fazerem-se retratar, se não se queriam exhibir sós, e se se apresentavam no meio das pessoas e animaes que habitualmente as rodeavam, não se faziam nunca acompanhar de pequenos pretos. Bobos e cães são, por isso, com o mobiliario, os accessorios em moda n'essa epocha, visto não estar ainda provado que o leão do retrato de D. João d'Austria, do museu do Prado, entrasse realmente n'esse quadro como um animal familiar, figurando antes simplesmente como uma allusão á tomada de Tunis por aquelle principe. E a corroborar este nosso modo de vêr, temos ainda o facto de Sanches Coelho, depois do seu estabelecimento em Madrid, em 1557, nem uma só vez ter feito entrar moleques na composição dos seus retratos. Vê-se, portanto, que esse motivo era não predileção sua, mas antes o aproveitamento natural d'um elemento que lhe era fornecido pelo uso d'uma côrte em que os moleques eram então, a par de muitas preciosidades importadas do Oriente, verdadeiros objectos de luxo. O retrato de D. Juana d'Austria foi pois pintado em Portugal de dezembro de 1552, data da sua chegada a Lisboa, a 23 de junho de 1753, data em que a Princeza attingiu os 18 annos.

N'estas condições, a filiação artistica de Sanches Coelho tem que ir buscar-se a Christovão de Utrecht, já em Portugal anteriormente a 1537 (Souza Viterbo «Nota de alguns pintores» — 1.ª serie, pag. 152), e com cuja maneira, de resto, tem Sanches Coelho mais pontos de contacto do que com Moro. É natural que Sanches Coelho se impressionasse, ao deante, com Moro, com quem se encontrou em 1553 em Lisboa, quando esse pintor aqui veio enviado por Carlos V (Musée Royal de la Haye — Catalogue raisonné — 1905),

mas, apezar das copias que Sanches Coelho fez de Moro, e das quaes uma é, incontestavelmente, o retrato de D. Maria d'Austria, imperatriz d'Allemanha, do museu de Bruxellas (cujo original é de Moro e está no Prado), o que não é menos verdade é que a sua maneira é, em muito, differente da d'aquelle pintor. Moro é mais summario. Coelho mais minucioso, como o é egualmente Utrecht, cujo retrato de Vasco da Gama, do museu nacional de Lisboa, patenteia entretanto a identidade de filiação do seu auctor com Moro. Mas, com todos esses pontos de contacto, Coelho e Utrecht, pelo seu processo, estão mais perto da primitiva escola flamenga, do que Moro que póde ser considerado, para essa epocha, um verdadeiro revolucionario. E, com a descoberta do sr. Souza Viterbo, que dá Utrecht em Portugal antes de 1537, e a confrontação d'essa data com as apuradas em relação a Moro e, ainda, com o elemento que nos fornece, sob o ponto de vista archeologico e esthetico, o retrato de Vasco da Gama, tudo se esclarece, e a verdade resalta em toda a sua nitidez, acabando a lenda de Utrecht ter sido discipulo de Moro e a de, portanto, poder ter este pintor influido, atravez d'aquelle, em Coelho.

Moro nasceu em Utrecht em 1512. Estudou n'essa cidade com Scorel, e só em 1547 foi inscripto, em Anvers, na gilda de S. Lucas, cultivando entretanto já a pintura ha cerca de 10 annos. Pouco tempo depois, visitou a Italia, estando, em 1550, em Roma. Seguidamente, por intermedio de Granvella, tornou-se pintor de Carlos V, retratando em Madrid, onde chegou em 1552, a Filippe II. Em 1553, foi mandado pelo Imperador a Lisboa pintar os retratos da familia real (1).

Ora Christovão de Utrecht nasceu em 1498 (2). Da sua es-

(1) Cit. Catalogo do Museu da Haya, e «Les Chefs d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges, en 1907» — Bruxelles — G. Van Oest — 1908.

(2) Raczynski.

tada em Portugal anteriormente a 1537, ha a certeza pelo documento encontrado pelo sr. Souza Viterbo, e isso basta porque, como vimos, Moro só começou a pintar n'esse mesmo anno; mas, sendo Utrecht o auctor do retrato de Vasco da Gama, e tendo o grande navegador sahido de Portugal para a India em fins de 1524, onde morreu tres mezes depois, já Utrecht devia, pelo menos, estar em Portugal no começo d'esse anno.

Utrecht que é, na sua maneira, mais antigo que Moro, e que, como fica provado, o foi tambem na sua aprendizagem, devia, mais provavelmente, ter aprendido com Mabuse que, por volta de 1513, esteve na cidade de Utrecht a pintar para Filippe de Borgonha, do que com Cornelisz que foi o mestre d'aquelle. O seu retrato de Vasco da Gama accusa a influencia do primeiro d'aquelles pintores que, nos retratos, nunca se italianisou, e lembra muito, na composição, um retrato de Massys, hoje em Vienna (Galeria Lichtenstein), obra provavelmente do conhecimento de Utrecht, visto ter sido Mabuse discipulo de Gerard David e d'esse pintor.

A conclusão a tirar de tudo isto é a seguinte:

Sanches Coelho, chegado a Valladolid em 1557, com o retrato de D. Sebastião para sua mãe a princeza D. Juana, então governadora do Reino na ausencia de Fillipe II, e, recommendado a ella por Lourenço Pires de Tavora, e talvez tambem pelo sobrinho d'este, D. Christovão de Moura que, desde o regresso da Princeza, fazia parte da sua casa, recebeu logo o encargo de retratar o Principe D. Carlos, pois, sendo essa tela acabada quando o filho primogenito de Filippe II tinha 12 annos e tendo elle nascido a 12 de julho de 1545, foi necessariamente pintada entre 12 de julho de 1557 e 12 de julho de 1558, isto é pouco tempo depois da chegada de Sanches Coelho á côrte.

Não sendo ainda conhecido Luis de Morales, que, de resto, nunca teve o favor regio, e não estando Moro em Hespanha, Coelho tinha a vantagem de estar só em campo, pois a arte

do retrato não tinha então na nação visinha ninguem que com elle podesse competir. Sanches Coelho não podia portanto deixar de agradar.

No anno immediato, 1559, Moro voltou a Hespanha, pintando então o retrato da Princeza D. Juana que existe no museu do Prado e que é uma das melhores obras do retratista hollandez, mas a demora foi pequena na côrte hespanhola pois, nos fins d'esse mesmo anno (1), já encontramos Moro habitando de novo a cidade de Utrecht.

Assim, regressando Filippe II (2), e com a protecção da Princeza D. Juana que, mais do que nunca, exercia um grande ascendente no espirito do irmão, pelas provas de

---

(1) Catalogue raisonné des Tableaux du Musée Royal de la Haye. — La Haye 1895. — Martinus Nihoff.

(2) Filippe II, que sahiu de Hespanha, em 1554, para casar com Maria Tudor, seguindo depois, directamente, da Inglaterra para as Flandres, só regressou a Hespanha, desembarcando no porto de Laredo, em 8 de setembro de 1559. Em Valladolid, onde Moro retratou a princeza D. Juana, não podia o Rei estar senão alguns dias depois do seu desembarque, o que torna pouco provavel o encontro de Moro com Filippe II; e isto dá ainda mais inverosimilhança ao episodio contado por Bermudez do desagrado em que cahiu Moro no espirito do monarca hespanhol, desagrado que, segundo esse erudito escriptor, foi a causa da sahida precipitada de Moro, em 1559, para a Hollanda. O facto do Duque d'Alba que era, nos Paizes-Baixos, o homem de confiança de Filippe II, ter sido ali, desde então, o melhor protector de Moro é já de si argumento eloquente contra esta fantasia perfilhada por Bermudes. E a approximação das datas que, pela primeira vez, é por nós apresentada, torna ainda mais difficil essa versão, por, na hypothese de Moro ainda se ter encontrado com Filippe II, ter sido esse encontro de tão pouca duração que não teria dado margem a todo esse romance de intriga reproduzido por Bermudez.

As razões da sahida de Moro podem, a nosso vêr, ser duas. Ou o artista hollandez veio expressamente para retratar a princeza D. Juana, a unica pessoa da familia real que não retratara da primeira vez (isto é, em 1552) e, terminado o seu trabalho, se retirou naturalmente, por nada mais ter a fazer, para a sua terra natal em que tinha o filho e mais familia. Ou, se veiu com intenção de se fixar na côrte, retirou-se n'esse caso, provavelmente, ao vêr o favor de que gosava Sanches Coelho que já então tinha pintado o retrato do principe herdeiro, e que devia ter um seguro protector em Christovam de Moura, valido da princeza.

grande tacto dadas no governo que fez do paiz durante a ausencia d'aquelle, não devia ter sido difficil a Sanches Coelho cahir no agrado do Rei tanto mais quanto elle era, pela sua modestia, o contraste de Luis de Morales, que, segundo se diz, por se ter apresentado com grande luxo e soberba, não lograra as boas graças de Filippe II quando, pela primeira vez, fôra chamado a trabalhar no Escurial.

Entretanto, até á nomeação definitiva de pintor da côrte, o trabalho parece não ter abundado a Sanches Coelho, e é provavelmente, por isso, dos annos que medeiam entre essa nomeação e a factura do retrato do Principe D. Carlos, que devem datar a maior parte das copias que fez de Moro e d'outros pintores, e, entre essas, a do retrato da Imperatriz da Allemanha, D. Maria d'Austria, do museu de Bruxellas e a do retrato de Filippe II, do mesmo museu, cujo original foi talvez pintado por Moro em 1548, nos Paizes-Baixos, na mesma occasião em que esse artista pintou o que possue o Buckingham Palace, de Londres.

E deve ter sido tambem então que Sanches Coelho, se é que, como receia Wauters, essa tela não é pintada do natural, copiou egualmente o retrato da Princeza D. Juana, cujo original era indubitavelmente do seu pincel. Sobre isso, não temos duvidas. Basta comparar esse retrato com os outros que estão no museu de Bruxellas, e que nos parecem todos copias de Moro, fazendo depois o parallelo com os primeiros que Sanches Coelho pintou após a sua chegada a Madrid, o da Infanta Isabel-Clara-Eugenia, por exemplo. Ainda mais do que a maneira que é muitas vezes dos proprios copistas — pois nem sempre elles procuram reproduzir os processos do mestre que copiam, limitando-se, com mais ou menos habilidade, a fixar a impressão geral dos quadros —, a identidade de caracter do retrato da Princeza D. Juana com o caracter dos primeiros retratos de Sanches Coelho é flagrante, como é flagrante a differença do caracter d'essa tela com o das outras suas companheiras. A mesma indicação «aetatis sue 17» é ainda um argumento em favor

do que dizemos. Sanches Coelho, pelo menos que o saibamos, não faz uso d'essa rubrica em nenhum outro dos seus retratos, e fel-o por isso, evidentemente, n'este, para justificar a sua factura em data já posterior, evitando assim provaveis e desagradaveis confusões entre a copia e o original.

Depois, com a nomeação de pintor da camara e a protecção inequivoca do Rei, que o alojou na «casa del *Tesoro*, junto al Alcázar, desde donde por un tránsito secreto pasaba con frecuencia à verle trabajar y entretener-se con él», veio-lhe é claro, e immediatamente, a celebridade. Pintor da côrte, todos queriam ser retratados por elle, e assim «los caballos, coches y literas ocupaban muchos dias dos grandes patios de su casa: tanta era la gente de distincion que afluia á su estubio» (1), mal tendo o artista tempo para dar conta de tantos encargos. Mas, apezar d'isso, a sua obra de retratista não soffre e, feita com o mesmo amoroso naturalismo de que dá provas desde os primeiros trabalhos, é toda ella valiosissima.

Pelo que respeita aos quadros de composição, é que já não póde dizer-se o mesmo. A influencia italiana ahi é a principal, e o artista, em vez de se inspirar na vida que o rodeia, repete processos e cahe por isso n'um maneirismo que, como muito bem diz um critico hespanhol (2), torna essa parte da sua obra «pobre y sin valor». E é isso, a nosso vêr, unicamente o que, sob o ponto de vista da orientação artistica, Sanches Coelho deve á Hespanha, n'essa epocha ainda sem o genio de Velasquez e Ribera, e na esteira do renascimento italiano então já no começo da decadencia e a caminho do eccletismo.

No resto, continua, felizmente, Sanches Coelho atraz da

---

(1) Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, por Don Pedro de Madrazo. Madrid.

(2) «El Greco», Cossio. — Madrid, 1908.

corrente ainda triumphante em Portugal. E se não attinge a maneira larga e quente de Moro, cria-se entretanto, com o emprego de meias tintas e o uso de cinzentos d'uma grande transparencia, uma maneira *sui generis*, e tão particular e em harmonia com o seu temperamento de portuguez que o torna até certo ponto um isolado no meio em que vive. Pantoja de la Cruz, o seu melhor discipulo e o artista que, com sua filha, de mais perto o segue, é assim, apezar da influencia profunda de Sanches Coelho que a sua obra accusa, já muito differente do mestre. O sangue hespanhol que lhe gira nas veias não o deixa sentir profundamente a Sanches Coelho, e, por isso, a obra de Pantoja, sendo mais ardente e, por vezes, sob esse aspecto, superior á do mestre, não tem já a distincção e fluidez da do — «pintor lusitano».

Sanches Coelho, portuguez de nascimento, é portanto, pela sua educação artistica, e pela maneira de vêr e sentir a côr, um pintor essencialmente nosso e o antepassado mais proximo de Velasquez que, portuguez, pelo pae, na sua profunda originalidade, se, com algum pintor, tem pontos de contacto, é, com certeza, com este, em cuja visão, embora mais secca e acanhada, se adivinha por vezes o grande mestre do seculo XVII.

Está ainda por fazer o inventario das obras de Sanches Coelho existentes em Portugal, inventario que póde lançar muita luz sobre a vida d'este artista, anteriormente a 1557. E apezar das que, provavelmente, passaram a Hespanha em 1581 e das que bem podem ter transposto os Alpes no começo do seculo XIX, algumas outras se conseguirão ainda apurar alem do magnifico Retrato que está no museu nacional de Lisboa, e que, sendo do melhor que Santos Coelho produziu, é um documento valiosissimo da grande influencia da escola flamenga n'este pintor. De resto, essa tela, é já posterior a 1557 e veio para Portugal, de Hespanha, com a Rainha D. Carlota Joaquina.

Assim, na collecção do sr. Marquez da Foz, existem dois retratos originaes, anteriores pela maneira aos do museu do Prado, representando, segundo a tradição, os paes de D. Christovão de Moura. E' tambem de Coelho ou da sua escola o retrato de D. Sebastião que está no Paço de Cintra, como egualmente poderão attribuir-se-lhe dois retratos que pertencem á casa Linhares e que representam dois antepassados d'aquella familia, bem como outro que faz parte da collecção do sr. Conde de Burnay.

Esperamos, opportunamente, poder fazer esse inventario e então publicaremos o que apurarmos.

BIBLIOGRAPHIA

Chronica de D. Manuel, por Damião de Goes.

Historia Genealogica da Casa Real, por D. Antonio Caetano de Souza, e *Provas da mesma Historia Genealogica.*

Memorias de Cyrillo Volkmar Machado.

Regras da Arte da Pintura, por Taborda.

Obras completas do Cardeal Saraiva (D. Francisco de S. Luiz) — Lisboa, Imprensa Nacional — 1878.

Numiome portuguez, por Teixeira d'Aragão — 1877.

Albrecht Dürer e a sua influencia na Peninsula, por Joaquim de Vasconcellos — Porto, 1877.

A Pintura Portugueza nos seculos XV *e* XVI, por Joaquim de Vasconcellos — Porto, 1881.

Grão Vasco, por Joaquim de Vasconcellos (estudo publicado no tomo XII do «Portugal antigo e moderno»).

Francisco de Hollanda. Da Pintura antiga; dialogos travados em Roma, com Miguel Angelo, Victoria Colonna e outros illustres italianos, etc., por Joaquim de Vasconcellos.

Relação da Embaixada flamenga (1428-1430), por Joaquim de Vasconcellos — Porto, 1898.

Guia do museu municipal do Porto, por Joaquim de Vasconcellos e Rocha Peixoto — Porto, 1902.

A fabrica de faianças das Caldas da Rainha, por Joaquim de Vasconcellos — Porto, 1891.

A ourivesaria profana, por Joaquim de Vasconcellos (estudo publicado na «Arte Portugueza»).

Da Architectura manuelina, por Joaquim de Vasconcellos — Coimbra, 1885.

Ceramica Portugueza, por Joaquim de Vasconcellos — Porto, 1884.

Toreutica, documentos colligidos por Rodrigo Vicente d'Almeida — Porto, 1904.

Noticia de alguns pintores portuguezes (1.ª e 2.ª serie), por Souza Viterbo — Lisboa, 1903 e 1906.

A Armaria em Portugal, por Souza Viterbo — Lisboa, 1907.

Arte e Artistas em Portugal, por Souza Viterbo — Lisboa, 1892.

Diccionario historico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes, por Souza Viterbo.

Estudos Historicos e Archeologicos, por Vilhena Barbosa.

Grão Vasco, por Maximiano de Aragão — Vizeu, 1900.

A exposição retrospectiva de arte ornamental, por A. Filippe Simões — Lisboa, 1882.

Portugalia.

Archivo Pittoresco.

O Panorama.

Historia de Portugal, por Pinheiro Chagas.

Collecção dos autos das profissões das freiras do convento da Ave Maria, do Porto (desde os fins do seculo XVII até ao primeiro terço do seculo XIX), organisada por Gabriel Pereira — na Bibliotheca Nacional.

Catalogo provisorio do museu nacional de Bellas-Artes e Archeologia (secção de pintura) — Lisboa, 1889.

Historia de Portugal, por Oliveira Martins.

Diccionario Bibliographico Portuguez, por Innocencio Francisco da Silva.

O Paço de Cintra, pelo Conde de Sabugosa.

Ceramica Portugueza, por José Queiroz — Lisboa, 1907.

Velasquez, annales de su vida y obras, por G. Cruzada Villaamil — Madrid, 1885.

Catálogo de los cuadros del museo nacional de pintura y escultura, por Don Pedro de Madrazo, ampliado por Don Salvador Viniegra, novena edicion — Madrid, 1907.

Catálogo descriptivo é histórico del museo del Prado de Madrid, por Don Pedro de Madrazo — Madrid, 1872.

Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid, por el Conde V.do de Valencia de Don Juan — Madrid, 1898.

Don Cristóbal de Moura, primêro marques de

Castél Rodrigo, por Don Alfonso Danvila y Burguero — Madrid, 1900.

Historia General de España, por Don Modesto Lafuente, continuada por Don Juan Valera — Barcelona, 1879.

Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes, por Antonio Alvarez y Baena.

Diccionario Historico de los professores de las Bellas Artes en España, por C. Bermudez — Madrid, 1800.

Museo Pictorico, por Palomino.

El Greco, por Manuel B. Cossio — Madrid, 1908.

Les arts en Portugal, par Raczynski.

Diccionnaire historico-artistique du Portugal, par Raczynski.

Les chefs-d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'or, à Bruges en 1907 — Bruxelles, 1908. — Van Oest, edit.

Les musées d'Europe (Madrid), par G. Geffroy — Paris, 1908.

Catalogue historique et descriptif des Tableaux ancien du musée de Bruxelles, par A. J. Wauters — Bruxelles, 1906.

Musée Royal de la Haye — Catalogue raisonné des Tableaux et des sculptures — La Haye, Martinus Nejhoff, 1895.

La Peinture en Europe (La Belgique), par Lafenestre et Richtenberger.

La Peinture en Europe (La Hollande), par Lafenestre et Richtenberger.

Vies des Peintres, par Vasari — Paris, 1841.

Cenni Intorno Alla Colonia Italiana in Portugallo, por Peragallo — Genova, 1908.

Calalogo del museo Pezzoli — Milano.

Portuguese architecture, by Walter Crum Watson — London, 1908.

ERRATA

A pag. 30, onde se lê: «até á grande catastrophe de 1580, etc.», deve lêr-se: «até á catastrophe de 1580, etc».

A pag 31, onde se lê «mas um povo que, a partir do seculo XII, isto é desde a sua constituição em nacionalidade», deve ler-se «mas um povo que, sobretudo, a partir do seculo XII, isto é desde a sua constituição em nacionalidade».

A pag. 33, onde se lê «A tradicção da nossa vida historica tinha sido quebrada pelo jesuitismo, nos fins do seculo XVI, logo após a grande catastrophe, etc.», deve lêr-se «A tradicção da nossa vida historica tinha sido quebrada pelo jesuitismo, nos fins do seculo XVI, ainda antes da grande catastrophe, etc».

A pag. 44, onde se lê «dominantes desde a origem d'esta arte, entre nós, no seculo XVIII», deve lêr-se «dominantes desde o maior desenvolvimento d'esta arte, entre nós, no seculo XVIII».

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00028 1820